

Awangardowy Eliot*

[przełożył Tomasz Cieślak-Sokołowski**]

* Od tłumacza: **Marjorie Perloff** jest emerytowaną profesorką Stanford University, autorką kilkunastu książek (od spisanej w duchu nowokrytycznym *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats* z roku 1970, po jeden z manifestów tzw. nowych studiów modernistycznych *21st-Century Modernism* z roku 2002 – książka została wydana w prestiżowej serii Blackwell Manifestos). Peter Barry w *The Encyclopedia of Literary Critics and Criticism* (1999) nazwał Perloff czołową amerykańską krytyczką współczesnej poezji, krytyczką łączącą ożywione zainteresowanie dla kanonizowanych poetów Wysokiego Modernizmu (Pound, Eliot) z umiejętnością wsłuchania się w rytm przemian amerykańskiej poezji powojennej (od poetów nowojorskich po tzw. L=A=N=G=U=A=G=E poetry lat 80. i 90.).

Wszystkie te elementy świetnie funkcjonują w drukowanym powyżej tekście *Awangardowy Eliot*, na który składają się obszernie passusy pierwszego rozdziału *21st-Century Modernism* (cała książka ukaże się pt. *Modernizm XXI wieku* w serii Krytyka XX i XXI wieku wydawnictwa Universitas w bieżącym roku). Perloff podejmuje się lektury debiutanckiego tomu Eliota *Prufrock i inne obserwacje* w przeświadczeniu, że bez powrotu do wierszy zapisanych w latach 1910–1911 (utworów znamionujących rewolucję, jakiej – postuluje badaczka – poezja nie doświadczyła od czasów Wordswortha i Coleridge’a) trudno będzie zrozumieć współczesne poetyki. Bohaterami myślenia Perloff stają się więc – na równi z samym Eliotem – poeci „modernizmu XXI wieku” (awangardowego późnego modernizmu): od Franka O’Hary i Johna Asbery’ego po poetów L=A=N=G=U=A=G=E – Lyn Hejinian czy Charlesa Bernsteina (którym między innymi poświęcony jest rozdział zamykający całą książkę).

O jednym jeszcze usytuowaniu krytycznego głosu Marjorie Perloff warto pamiętać, rozpoczynając lekturę *Awangardowego Eliota*. Czytelnika oswojonego już dobrze w Polsce z konsekwencjami szeroko aplikowanych do rodzimego literaturoznawstwa projektów antropologii literatury i studiów kulturowych dziwić może (choć zachwycać już powinna) kilkustronicowa (mistrzowska!) analiza dwunastu wersów otwierających *Śpiew miłosny J. Alfreda Prufrocka*, lektura – przyznać trzeba – utrzymana w duchu nowokrytycznego *close reading*. Sama Perloff w tekście *Hugh Kenner and The Invention of Modernism* drukowanym w numerze pisma „Modernism/Modernity” (2005, nr 3) poświęconym krytykowi zmarłemu w roku 2003, wskazuje wyraźnie na dług, jaki jej pisarstwo zaciągnęło u Kennera – zarazem ucznia guru Nowej Krytyki Cleantha Brooksa oraz krytycznego tej szkoły komentatora: „poszukiwał nie tego, co centralne, ale tego, co wprowadza różnicę”. To najkrótsza możliwa definicja także tekstów samej Perloff.

Awangardowego Eliota czytać więc można jako z jednej strony próbę reinterpretacji poezji autora *Śpiewu miłosnego J. Alfreda Prufrocka*, z drugiej zaś – na mniej oczywistym poziomie – szkołę lektury współczesnych poetyk.

** Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Krytyki Współczesnej.

This charm of vacant lots!
 The helpless fields that lie.
 Sinister, sterile and blind –
 Entreat the eye and rack the mind,
 Demand your pity.
 With ashes and tins in piles,
 Shattered bricks and tiles
 And the débris of a city.

T.S. Eliot, *Second Caprice in North Cambridge*, 1909¹

Easing the thing
 Into spurts of activity
 Before the emptiness of late afternoon
 Is a kind of will power
 Blaring back its received vision
 From a thousand tenement windows
 Just before night
 Its signal fading

John Ashbery, *Tarpaulin*²

W książce *The Poetics of Indeterminacy* (1981) nakreśliłam ostre rozróżnienie między Eliotowskim trybem symbolistycznym a bardziej „literacką” nieokreślonością Johna Ashbery’ego. Dwadzieścia lat później, w kontekście współczesnych poetyckich przemian, łagodziłabym moją wcześniejszą lekturę, zauważając, że zestawienie dotyczyło późnego Eliota, nie zaś poety, wtedy raczej nieznanego, a przybliżonego w świetnym wydaniu Christophera Ricky’ego, zbierającym dotychczas niepublikowane wiersze z lat 1909–1917. Eliot w roku 1909 wciąż używał rymowanych strof, ale nastrój *Second Caprice...* z pewnością zapowiada wiersz *Tarpaulin*, choć odniesienia Ashbery’ego są bardziej zawoalowane: gdy dostrzeżemy odmowę uściślenia pewnego rodzaju „received vision” [„doznanego obrazu”] czy „signal fading” [„sygnału przygasającego”], może to wytworzyć efekt „easing” [„łagodnego przeprowadzenia”] (czyli spuszczenia) baldachimu brezentowego okna. W obu wierszach w każdym razie daje się zauważyć ambiwalencję wobec tego, co Eliot nazywa, w drugiej strofie *Second Caprice...*, „unexpected charm” [„nieoczekiwanym urokiem”] i „unexplained repose” [„niewytłumaczalnym wytchnieniem”] niszczącego miejskiego krajobrazu; fraza Ashbery’ego „thousand tenement windows” [„tysiące okien czynszówki”] odwołuje się oczywiście do „thousand furnished rooms” [„tysiąca umeblowanych pokoi”]³ z drugiej części Eliotowskich *Preludiów*.

¹ [„Ten urok niezabudowanych parcel! / Bezradne pola, które kłamią / Ponure, wyjałowione i ślepe – / Ublągaj oko i udręcz umysł, / Zażądaj od siebie żalości. / Dla stosów popiołów i puszek, / Roztrzaskanych cegieł i dachówek / Dla rumowiska miasta” – przyp. tłum.]

² [„Łagodne przeprowadzanie rzeczy / W strumienie działania / Zanim nadejdzie pustka późnego popołudnia / Jest rodzajem woli mocy / Oddźwięk doznanego obrazu / Z tysiąca okien czynszówki / Tuż przed nocą / Jej sygnał przygasający” – przyp. tłum.]

³ [Por. T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 18 – przyp. tłum.].

Wiersz *Tarpaulin* został opublikowany przez Ashbery'ego w zbiorze z 1975 roku *Self-Portrait in a Convex Mirror* [*Autoportret w wypukłym lustrze*]. Co na to bardziej współcześni poeci? Poniżej zestawiam stwierdzenia dotyczące poetyki, które pochodzą z wypowiedzi pisarzy kręgu L=A=N=G=U=A=G=E:

Nie ma żadnego myślenia, jak tylko w języku [...]. Spojrzenie pierwotne [jest] skonstruowane, programowe – zręczne... nie ma żadnego pierwotnego spojrzenia czy dźwięku dla wiersza. Każdy element jest zamierzony, wybrany. To ustanawia wiersz... W zasadzie, konstrukcja jest sercem pisanania⁴.

Nic nie jest dane. Wszystko zostaje skonstruowane [...]. Kiedy zaczynam pracować – daleka od posiadania „epifanii”, aby coś wyrażać – mam tylko nieokreślony załączek energii biegnącej od słów. Kiedy tylko zaczynam *śłuchać* słów, one odsłaniają swoje własne wektory i podobieństwa, wyprowadzają wiersz ku jego własnemu polu sensu, często w nieprzewidywalnych kierunkach⁵.

Inaczej niż większość politycznie zaangażowanej poezji ostatnich dwudziestu lat, L=A=N=G=U=A=G=E opiera swoje analizy władzy nie tyle na własnych autora poglądach, ile na środkach językowych, w ramach których każde stwierdzenie rości sobie pretensje do bycia prawdziwym. Co więcej, przez wysuwanie na pierwszy plan abstrakcyjnych właściwości mowy, nie zaś autentyczności ich momentu ekspresji, poeci zwracają uwagę na wariantywność wypowiedzi w społecznej wymianie⁶.

Przez kładzenie nacisku na swoją pisalność, swoją literackość, wiersz zwraca uwagę na skomplikowanie swojej konstrukcyjności⁷.

Kluczowym pojęciem dla wszystkich tych poetów jest konstrukcjonizm – rozumienie poezji w klasycznym, greckim znaczeniu jako *poiesis*, czyli wytwarzanie, ze specyficzną świadomością, że język – daleki od bycia środkiem wyrażania myśli i uczuć zewnętrznych i uprzednich wobec niego – jest sam miejscem wytwarzania znaczenia. Kiedy na przykład Bernstein oznajmia, że „Nie ma żadnego myślenia, jak tylko w języku”, to pobrzmiewają te słowa sławnym aforyzmem Wittgensteina z *Traktatu...* (5.62): „granice języka [...] oznaczają granice *meego* świata”⁸, czy również jego upominaniem z *Kartek* (160): „Nie zapominaj, że wiersz, jakkolwiek ułożony w języku komunikatu, nie jest używany w grze językowej polegającej na informowaniu”⁹. Ale nacisk na językową konstrukcję kładą także następujące stwierdzenia:

⁴ Ch. Bernstein, *Content's Dream: Essays 1975–1984*, Los Angeles 1986, s. 49.

⁵ R. Waldrop, *Thinking of Follows*, [w:] *In Onward: Contemporary Poetry and Poetics*, pod red. P. Bakera, New York 1996, s. 74.

⁶ M. Davidson, *From Act to Speech Act*, „Aerial” 1995, nr 8; przedruk w: *An Anthology of New Poetics*, pod red. Ch. Beacha, Tuscaloosa 1998, s. 70.

⁷ L. Hejinian, *The Language of Inquiry*, Berkeley 2000, s. 329.

⁸ [L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2004, s. 64 – przyp. tłum.].

⁹ [L. Wittgenstein, *Kartki*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 1999, s. 42 – przyp. tłum.].

Albowiem nie wielkość, natężenie wzruszeń, a więc cząstek składowych, ale natężenie procesu artystycznego, niejako ciśnienie, pod którym dokonywa się fuzja — to się liczy. [...] Zawsze jednak różnica między sztuką a wydarzeniem pozostaje istotna.

Czy także:

Pogląd, który siłę się obalić ma związek może z metafizyczną teorią o substancjalnej jedności duszy: w moim bowiem rozumieniu poeta posiada nie jakąś osobowość do wyrażania, ale swoisty ośrodek, który osobowością nie jest, lecz tylko ośrodkiem.

Czy tu:

Umysł poety — jeżeli jest doskonale do pracy przysposobiony — bez przerwy harmonizuje najróżnorodniejsze przeżycia, podczas gdy przeżycia zwykłego człowieka są chaotyczne, nieregularne, fragmentaryczne. Taki człowiek może być zakochany i jednocześnie czytać Spinozę, ale te dwa przeżycia nie mają nic wspólnego ze sobą, ani też z hasłem maszyny do pisania lub zapachami kuchennymi; w umyśle poety doświadczenia tego rodzaju zawsze tworzą nowe całości.

Te cytaty można łatwo rozpoznać jako fragmenty wyjęte z pism krytycznych Eliota: pierwsze dwa pochodzą z eseju *Tradycja i talent indywidualny*¹⁰, trzeci z *Poetów metafizycznych*¹¹. Nowa poetyka podejrzeń bez wątpliwości skupiłaby się na demistyfikacji „tworzenia nowych całości”, ale poza tym nie ma niczego w słowach Eliota, co nie zgadza się z przytoczonymi powyżej stwierdzeniami Bernsteina, Davidsona, Waldrop i Hejinian. Dla nich, jak i dla Eliota, sztuka jest z natury formą przekształcania, co oznacza, że „zawsze różnica między sztuką a wydarzeniem pozostaje istotna” [*the difference between art and the event is always absolute*]. Zatem to, co Steve McCaffery nazwał „troską raczej o przygodny element oznaczający niż transcendentalność przedmiotu”¹², ma mniej podobieństw z ekspresywnym paradygmatem lat 60. — modelem wciąż dzisiaj dominującym — niż z poetyką Eliota, Pounda czy Jamesa Joyce’a. Jak wiersze Waldrop i Hejinian, Davidsona i Bernsteina, których krytyczne stwierdzenia są cytowane powyżej, tak wiersze McCaffery’ego — na przykład *Teachable Text* i *Critique of Cynical Poesis* (oba z tomiku *The Cheat of Words*) — są z pewnością bliższe *Finnegans w trenowi* niż utworowi Elizabeth Bishop *Crusoe w Anglii* czy nawet Ginsberga *Sutrze słonecznikowej*.

Wszelkie próby odroczenia modernizmu, wywołane tą dziwną poetyczną zwłoką [*lag*] (*Lag* tak się składa jest jednym z najciekawszych poematów McCaffery’ego), będą musiały uznać stale powracającą sprawę Eliota — amerykańskiego awangardzisty lat 1910–1911, który do późnych lat 20.

¹⁰ [T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 30–31 — przyp. tłum.].

¹¹ [Tamże, s. 136–137 — przyp. tłum.].

¹² S. McCaffery, *North of Intention. Writings 1973–1986*, New York 1986, s. 19.

zmienił się w – wedle własnych proklamacji – „klasycznego”, anglikatolickiego, rojalistycznego poetę, konserwatywnego krytyka i redaktora pisma „Criterion” – którego znamy z podręczników. To jest ta „persona”, którą Cynthia Ozick w roku 1989, w dobrze znanym eseju publikowanym w „New Yorkerze”, ogłaszała trupem [*dead duck*] – poetą prawie zapomnianym i, w jej oczach, takim zasłużenie. „Może być to dla nas dzisiaj zawstydzające – pisała Ozick – gdy spojrzymy wstecz na niedawny powszechny hołd dla despotycznej, przygnębionej, raczej ograniczonej i w znacznej mierze bigoteryjnej podróbki Anglika [...]. W swojej osobie, jeśli nie w swojej poezji, Eliot był – jak by nie było – fałszywką [*false coinage*]¹³. Ozick dochodziła do wniosku:

Czy postmodernizm jest prawdziwie następcą, czy ledwie zaktualizowanym wariantem modernizmu – pozostaje nierozstrzygnięte. Jak by się nie okazało, wiemy z całą pewnością, że nie żyjemy już w literackim cieniu T. S. Eliota. [...] Wysoka sztuka jest martwa. Namietność dla dziedzictwa jest martwa. Tradycja oznacza obskurantyzm. Mur, który rozdzielał poważną, wysoką kulturę od sztuki popularnej, jest zburzony. Najnowsza generacja, dziedzicząc po Williamsie, choć ledwie świadoma swojego rodowodu, podąża za Williamsem i odrzuca Eliota. [...] Jak Eliot w swoim czasie odrzucał wysoki, epicki wers Milтона jako zbyt wzniosły dla jego potrzeb, tak teraz elegijne fragmenty Eliota okazują się zbyt tajemnicze, zbyt arystokratyczne, ale także za trudne, jak na współczesne ambicje [podkr. moje – M. P.]¹⁴.

Powracam do lektury tych słów – kiedy się ukazywały po raz pierwszy, uznałam je za opryskliwe, ale nie zupełnie pozbawione racji. Kto – w tamtych czasach, po dekadzie liberacjonistycznych lat 60., mógł ochoczo podziwiać otwarcie antysemitckiego, politycznie reakcyjnego poetę, który wydawał się nawiedzony przez grzech pierworodny, bał się własnej seksualności i manifestował jawną pogardę dla kobiet? „Panie! Zachowaj nas od Fisher Kingów!” – żartował Frank O’Hara¹⁵; w rzeczy samej, dla generacji O’Hary Eliot był rodzajem żartu – pruderyjnym Anglikiem z melonikiem i parasolką, który przypominał samego siebie z *Środy popielcowej* – pisanej, gdy miał nieco ponad czterdzieści lat – „the agèd eagle” [„orla podstarzałego”], niezdolnego „stretch its wings” [„skrzydeł rozwijać”]¹⁶. I – tak – w roku 1989 „nowoczesna” amerykańska poezja zdawała się mocno pozostawać w obozie Williamsa: Williams, jak by nie patrzeć, był demokratyczny, kolokwialny, populistyczny; jego krótkie „słowne migawki” – dostępne, niestanowcze, niedomknięte – by przywołać słowa Blaise Cendrarsa: „szeroko otwarte na bulwar”. Nawet Donald Davie, którego trudno uznać za wielbiciela poety znanego w Wielkiej Brytanii jako Carlos Williams, deklarował, że Eliot

¹³ C. Ozick, *T. S. Eliot at 101*, „The New Yorker” 1989, nr 20, s. 121.

¹⁴ Tamże, s. 152, 154.

¹⁵ F. O’Hara, *Standing Still and Walking in New York*, pod red. D. Allena, San Francisco 1977, s. 163.

¹⁶ [Przeł. A. Pomorski: T. S. Eliot, *W moim początku...*, s. 89 – przyp. tłum.].

nie miał trwałego wpływu na angielską poezję, która była pisana – twierdził Davie – pod znakiem Thomasa Hardy’ego¹⁷. Davie w ten sposób połączył siły ze skądinąd antytetycznym krytykiem, Haroldem Boomem, który oficjalnie w roku 1970 mówił, że „Eliot i Pound mogą udowodniać, że są Cowley i Cleveland swoich czasów”¹⁸. W *The Poetics of Indeterminacy*, jak zauważałam wyżej, podporządkowałam symbolistyczny modernizm Eliota temu, co nazwałam – cytując tytuł książki Johna Ashbery’ego – „innymi Tradycjami”¹⁹. W swojej książce *Modernisms*, ważnej rewizji poglądów, Peter Nicholls pisze, że wczesne Laforgue’ańskie wiersze Eliota „posługują się aluzją i pastiszem, by wytworzyć niezwykle, jałowy poetycki głos, dla którego ironia jest nieustanną pamiątką własnej niestabilności Ja”²⁰ [...].

W następnych fragmentach chcę przyjrzeć się Eliotowi nie jako reprezentantowi kultury wysokiej, którym był nazbyt długo, ale biorąc pod uwagę jego faktyczną praktykę, szczególnie jego wczesną praktykę poetycką, której *Śpiew miłosny J. Alfreda Prufrocka*, ukończony latem 1911 roku, jest zasadniczym przykładem.

W swych późnych latach, gdy został zapytany o formacyjne wpływy, Eliot częstokroć obstawał, że nie było żadnych poetów, brytyjskich ani amerykańskich, którzy znaczyli cokolwiek dla dwudziestodwuletniego poety, który napisał *Prufrocka*. Na przykład:

Jakkolwiek wyglądałby literacka scena w Ameryce pomiędzy początkiem wieku a rokiem 1914, pozostaje w mojej świadomości kompletnie pusta. Nie umiem sobie przypomnieć choćby jednego nazwiska poety tego czasu, którego twórczość czytałem: tylko w roku 1915, kiedy przybyłem do Anglii, usłyszałem nazwisko Roberta Frosta. Studenci na Harvardzie w moich czasach czytali angielskich poetów lat 90. [XIX wieku], którzy już nie żyli: taka była najbliższa żywotna tradycja. Oczywiście, nie potrafię sobie przypomnieć żadnego żyjącego poety angielskiego, który wpłynąłby na moją własną edukację. Yeats był dobrze znany, rzecz jasna, ale dla mnie przynajmniej Yeats nie pojawił się aż do okresu po 1917 roku, aby zostać niczym innym niż spadkobiercą lat 90.²¹

I także: „Nie było żadnego poety, w obu krajach, który mógłby się przydać debiutantowi w roku 1908. Jedynym wyjściem było zwrócenie się do poezji innej epoki i poezji innego języka”²².

Tym językiem był oczywiście francuski, a poezją, o której mowa, była przede wszystkim twórczość Jules’a Laforgue’a, którego decydujący wpływ był szeroko omawiany²³. Ronald Schuchard przekonuje, że pomimo wyrażanego sprzeciwu, „najgłębsze emocjonalne powinowactwa” łączą młodego

¹⁷ Zob. D. Davie, *Thomas Hardy and British Poetry*, New York 1972, s. 3.

¹⁸ H. Bloom, *Yeats*, New York 1970, s. V–VI.

¹⁹ Zob. M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, Evanston 1999, s. 11–19.

²⁰ P. Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide*, London 1995, s. 181.

²¹ T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare*, red. Christopher Ricks, New York 1996, s. 388.

²² Tamże.

²³ Por. *Annotated Bibliography of a Decade of T.S. Eliot Criticism 1977–1986*, pod red. S. D. G. Knowlesa, S. A. Leonarda, seria *T. S. Eliot: Man and Poet*, t. 2., Orono 1991.

Eliota z angielskimi poetami grupy Yellow Nineties, szczególnie z Lionelem Johnsonem, który przetał dla jego lektur Baudelaire'a i Verlaine'a, Laforgue'a i Corbière'a²⁴. „Zasadnicze znaczenie Laforgue'a dla Eliota – pisze Schuchard – dało nagle odnalezienie swojego własnego poetyckiego głosu. [...] Ale – zastrzega Schuchard – [Eliot] przekształcił ironiczną technikę obnażania emocjonalnego sentymentalizmu w wierszu wbrew Laforgue'owi, kpiąc z filozoficznego sentymentalizmu leżącego u podstaw książecowego symbolizmu Laforgue'a”²⁵. Istotnie, przy bliższym sprawdzeniu, rzekome ironie Laforgue'a maskują to, co jest wyraźną wyrwą, nie tylko grupy Rhymers' Club, ale także delikatnie ironicznej nadmiernej skromności u Lague'a i Corbière'a. „Rodzaj wiersza, który zaczyna się pojawiać około roku 1910 – orzekł Eliot – doprowadził do takiego samego zerwania z tradycją jak to, które odnajdujemy u Wordswortha i Coleridge'a”²⁶. Jeśli to twierdzenie brzmi przesadnie, możemy przypomnieć sobie, jak w rzeczywistości wygląda nasza najbliższa tradycja.

W książce *The New Poetic* C. K. Stead wyświadczył wielką przysługę studentom historii literatury, tropiąc wiersze faktycznie popularne w Anglii w latach 1900–1910: przede wszystkim „wierszujące imperialistyczne uczucia, publiczną szkołę ducha czy patriotyczny zapal”²⁷. Jedną z podziwianych postaci był William Watson:

You in high places; you that drive the steeds
Of empire; you that say unto your hosts;
'Go thither', and they go; and from our coasts
Bid sail the squadrons, and they sail, their deeds
Shaking the world [...]”²⁸.

Innym ulubieńcem był bestsellerowy młody Patrick MacGill, którego *Song of the Dead End* (1912) prezentowały „poezję ludzi” jak następuje:

He is the drainer –
Out on the moorland bleak and grey,
Using his spade in a primitive way, through
Chilling evening and searing day. Call him a
Fool and well you may –
He is the drainer”²⁹.

²⁴ R. Schuchard, *Eliot's Dark Angel. Intersections of Life and Art*, New York 1999, s. 3–24, 70–101.

²⁵ Tamże, s. 77.

²⁶ T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare...*, s. 388.

²⁷ C. K. Stead, *The New Poetic: Yeats to Eliot*, Philadelphia 1987, s. 49.

²⁸ Tamże, s. 52. [„Ty na szczycie; ty, który prowadzisz wierzchowce / Imperium; ty, który mówisz do swojego orszaku; / „Idźcie tam” i idą; a od naszych brzegów / Próbują odpłynąć szwadrony, i odpływają, ich czyny / Wstrząsają światem [...]” – przyp. tłum.].

²⁹ Tamże, s. 64. [„On jest odwadniaczem – / Hen na wrzosowiska posępne i szare, / Używając swojej łopaty w prymitywny sposób, przez / Zimny wieczór i skwarny dzień. Nazwij go / Głupcem i cóż, możesz – On jest odwadniaczem” – przyp. tłum.].

Sięgnięto dna – zgodnie z tym, co pisze Stead – osiągnięty w roku 1909: „«Estetyczny» ruch lat 90. już dawno rozpadł się wraz z procesem nad Wildem, kiedy – jak to wyraził F. M. Ford: «Poeci umarli lub salwowali się ucieczką, wydawcy także»”³⁰. W kwietniu 1909 umarł Swinburne, a w maju George Meredith. Pozostali Yeats i Hardy, ale ten pierwszy nie pisał poezji praktycznie przez dekadę, podczas gdy drugi – jak donosił Eliot Poundowi w liście – był poetą, na którego „zasługi” był on zupełnie „ślepy”³¹. Raz jeszcze, nie myślę, by Eliot był tu nadmiernie nieśmiały: Hardy był wspaniałym poetą, ale nikt – jak myślę – nie mógłby dowieść, że na przykład wiersz *The Convergence of the Twain: Lines on the Loss of the Titanic* (1912), który otwiera tercyna:

In a solitude of the sea
Deep from human vanity
And the Pride of Life that planned her [...] ³².

reprezentuje zaznaczane zerwanie z dziewiętnastowieczną poetycką tradycją.

Sytuacja w Stanach – przynajmniej z perspektywy zbuntowanego młodego człowieka zakochanego w literaturze francuskiej – nie była lepsza. W latach 1910–1911, kiedy były pisane *Prufrock*, *Portret damy* i *Preludia*, dominujący nurt poezji amerykańskiej wyglądał następująco:

Buildings above the leafless trees
Loom high as castles in a dream,
While one by one the lamps come out
To thread the twilight with a gleam.
There is no sign of leaf or bud,
A hush is over everything –
Silent as women wait for love,
The world is waiting for the spring
(Sara Teasdale, *Central Park at Dusk*)³³.

A najwybitniejszy amerykański poeta roku 1910, Edward Arlington Robinson, otulał swoje ironie w konwencjonalny język i płynące tetrametrem rymowane strofy – jak w wierszu *For a Dead Lady*:

No more with overflowing light
Shall fill the eyes that now are faded,
Nor shall another's fringe with night
Their woman-hidden world as they did.

³⁰ Tamże, s. 53.

³¹ Por. T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare...*, s. 394–395.

³² [„W samotności morza / Głębokiej od ludzkiej próżności / I pychy tego życia, które nią powodują” – przyp. tłum.].

³³ [„Budynki nad bezlistnymi drzewami / Mającą wysoko jak zamki w śnie, / Podczas gdy jedna po drugiej wylaniają się latarnie, By przeniknąć blaskiem mrok. // Nie ma żadnej oznaki listka czy pączka, / Cisza jest nad wszystkim – / Milczący jak kobiety oczekiwanie na miłość, / Świat czeka na wiosnę” – przyp. tłum.].

No more shall quiver down the days
The flowing wonder of her ways,
Whereof no language may requite
The shifting and the many shaded³⁴.

Poeta używa tutaj typowo prerafaelickich zwrotów („overflowing light” [„przelewające się światło”], „eyes that now are faded” [„oczy, które teraz słabną”], „quiver down the days” [„rozedrgane dni”]), jak i inwersji („No more shall”) oraz archaizmów („Whwhereof”). Te poetyckie wzorce były do tego stopnia rozpowszechnione, że nawet młody Ezra Pound pisał w roku 1910 tak dramatyczne monologi jak *Paracelsus in excelsis*:

„Being no longer human why should I
Pretend humanity or don the frail attire?
Men have I known, and men, but never one
Was grown so free an essence, or become
So simply elements as what I am
The mist goes from the mirror and I see!
Behold! The world of forms is swept beneath —
Turmoil grown visible beneath our peace,
And we, that are grown formless, rise above —
Fluids intangible that have been men,
We seem as statues round whose high-risen base
Some overflowing river is run mad,
In us alone the element of calm!”³⁵.

„Zbiór *Personae* — żartował David Antin — jest tomikiem pełnym *fin de siècle*’owego języka i póź, dziełem zangielszczonego ucznia noszącego prowansalskie, francuskie, rzymskie, chińskie stroje i piszącego «wiersz»”³⁶. Oczywiście *Paracelsus*... całkowicie różni się od napisanego przez Pounda ledwie kilka lat później imaginistycznego manifestu, z jego trzema sławnymi zasadami: „Należy bezpośrednio traktować rzeczy, zarówno subiektywne, jak i obiektywne”, „Należy bezwzględnie rezygnować z każdego słowa, które nie przyczynia się do prezentacji”, „Co się tyczy rytmu, należy komponować w zgodzie z frazą muzyczną, a nie taktem metronomu”³⁷. *Paracelsus*...

³⁴ [„Nigdy więcej przelewające się światło / Nie będzie sycić oczu, które teraz słabną, / Ani nie będzie już stawiania na skraju nocy / Gdy kobieta przesłaniała świat, jak to niegdyś bywało. // Nigdy więcej nie będzie rozedrganych dni / Płynących zachwytem jej dróg, / Z których żaden język nie odda / Niestalości ich i wielu odcieni” — przyp. tłum.].

³⁵ [„«Nie będąc już człowiekiem, po cóż mam udawać / Ludzką naturę lub wkładać strój nietrwały? / Znałem ludzi, o, wielu, lecz nigdy żaden z nich / Jeszcze się nie stał swobodną esencją i nigdy / Nie zmienił w żywioł tak prosty jak ten, którym jestem. / Mgła w lustrze się rozwiewa, oto widzę. / Patrzcie! Świat kształtów zapadł się, zmieciony... / Pod cienką warstwą naszego spokoju wrze zamęt ukryty, / A my, już bezkształtni, ponad kształt się wznosimy... / Nieuchwytnie fluidy, które były ludźmi — / Wydajemy się posągami, w których wyniosłe cokoły / Jakaś wezbrana rzeka bije jak szalona, / I tylko w nas, w nas jednych trwa żywioł spokoju!»” — E. Pound, *Wiersze, poematy i Pieśni*, wybrał, przełożył i oprac. L. Engelking, Wrocław 2012, s. 11 — przyp. tłum.].

³⁶ D. Antin, *Some Questions about Modernisms*, „Occident” 1974, nr 7 [nowa seria], s. 9.

³⁷ E. Pound, *The Literary Essays of Ezra Pound*, pod red. T. S. Eliota, London 1954, s. 3.

jest pełne mglistego i konwencjonalnego frazowania (np. „wkładać strój nietrwały” czy „Pod cienką warstwą naszego spokoju wrze zamęt ukryty”), składnia jest zakłócona (np. „men have I know” [„znalazłem ludzi”] czy „fluids intangible” [„nieuchwytne fluidy”]) i – jak w przypadku *For a Dead Lady* Robinsona i *Central Park At Dusk* Teasdale – obrazowanie jest w dużej mierze konwencjonalne: mgła pokrywająca lustro oznacza ślepotę, a spokój wewnętrzny podmiotu lirycznego jest – jak łatwo przewidzieć – przeciwstawiony zewnętrznemu wirowi „występującej wody”.

Spróbujmy sobie teraz wyobrazić, jak to musiało być – w poetyckim środowisku omawianym dotąd – czytać wiersz, który leci jakoś tak:

Let us go then, you and I
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, „What is it?”
Let us go and make our visit³⁸.

Co mogło uderzać czytelnika w roku 1911 w tych wersach? Przede wszystkim, chciałabym przyjąć – ich brzmienie. Zamiast wszechobecnych rymowanych strof, jambicznego wiersza białego czy – rzadziej – złożonych prowansalskich czy renesansowych form wierszowych (jak *Sestyna: Altaforte* Pounda z 1909 roku), Eliot tak organizuje strukturę dźwiękową – daleką od bycia pewnego rodzaju naczyniem dla treści, która ma zostać wyrażona – by w rzeczy samej wytwarzała tę treść.

Lét ùs gó thên | | yóu ând Í
[Cóż zatem, pójdź ze mną].

Siedem monosylab, każda z osobna wymagająca akcentu, ze średniówką po „thên” – tworzy zapis odrętwienia, niemożności ruchu, co jest w dodatku akcentowane powiązaniem rymem z wersem drugim, jedenastozgłoskowym, długim, utrzymanym w co najmniej sześciu podstawowych akcentach:

Whên the évenîng ís spreád óut agaînst the ský –
[Tam, gdzie wieczór rozpięty pod kopułą ciemną]

³⁸ [„Cóż zatem, pójdź ze mną / Tam, gdzie wieczór rozpięty pod kopułą ciemną / Jak chory pod eterem na stole; / W zakazane uliczki, gdzie w bezsenne noce / Życie mamroce / W podrzędnych hotelikach i w knajpach po drodze / Z wiórami, skorupami ostryg na podłodze: / Zaułki dłużą się jak dowód żmudny / W intencji obłudnej / Dotarcia do pytania przytłaczającego... / Och, nie pytaj: „Cóż my?”. / Pójdź, wizytę złożmy” – przeł. A. Pomorski: T. S. Eliot, *W moim początku...*, s. 7 – przyp. tłum.].

– wers rozciągnięty w katatoniczny sposób do wersu trzeciego, który jest nawet jeszcze dłuższy (dwanaście sylab):

Like a pátient étherized upón a táble
[Jak chory pod eterem na stole]

Odrętwienie czytelnicze jest w dodatku uwydatniane przez niewygodną modulację – od opadania do wznoszenia i ponownie opadania rytmu we frazie: „etherized upon a table” [„pod eterem na stole”].

Te delikatne modulacje nie są tego typu zmianami, które mogłyby być efektem wpływu Laforgue’a na poezję Eliota, nie z innego powodu jak tylko francuska prozodia, zależna raczej od iloczasu niż akcentu, niezdolna wytworzyć takiej zaznaczonej zmiany nasilenia i tonacji. Możemy także zauważyć efekt, jaki wywołuje rym wewnętrzny („then” / „when”) oraz rym wizualny („then” i „when” z „evening”). Dla Eliota jako autora *Prufrocka*, brzmienie nigdy nie jest tylko dodatkiem do tego, co wypowiedane. W wer-sie czwartym i piątym na przykład fraza „the múttering retreáts” [„życie mamroce”] (sześć sylab) dosłownie stanowi pogłos – jak w ciemnych korytarzach, z wersu poprzedniego – jedenastozgłoskowego, sześcioakcentowego – przedstawiającego „half-deserted streets” [„zakazane uliczki”]; pogłos, nawiasem mówiąc, tyleż wizualny ile słuchowy, piąty wers będący zwięzłą odpowiedzią na rymujący się z nim wers poprzedni. Połączenia głosek „s’s” oraz „t’s” zlewają się w coś, co zdaje się wyszeptanym odpowiednikiem otwierania drzwi („ssstt!”). I wreszcie modulacje wierszowe sadowią się, wprowadzają się do jambicznego pentametru w dwuwierszu:

Of réstless níghts in óne-níght cheáp hotéls
And sáwdûst réstaûrants with óyster shélls
[W podrzędnych hotelikach i w knajpach po drodze
Z wiórami, skorupami ostrzyg na podłodze].

„Granica języka – pisał Wittgenstein – ukazuje się w niemożliwości opisanego okoliczności, która odpowiada zdaniu (jest jego tłumaczeniem), bez prostego powtórzenia tego zdania”³⁹. Przypuszczalnie, w dwuwierszu Eliota słowo „restless” [niespokojny] było do zastąpienia przez synonimiczne „troubled” czy „anxious”. Strata brzmienia „st”, chiastyczne pobrzmiewanie „le” z „el” w wyrazach „hotels” i „shells”, dźwiękowy pogłos pierwszej sylaby „restless” w słowach „sawdust” i „oyster” i szczególnie strata morfemowego połączenia między „restless” i „restaurants” – mogłyby znacząco obniżyć jakość poetyckiej frazy. Co więcej, powtórzenie słowa „night” [noc] działa zarówno fonemicznie, jak i semantycznie. Możemy w ten sposób usłyszeć pogłos kroków schodzenia „half-deserted streets” [„zakazanymi uliczkami”]. Ten pogłos jest wzmacniany przez tak natarczywe powtórzenie. Gdyby fraza brzmiała, powiedzmy, „Of restless nights in crummy

³⁹ L. Wittgenstein, *Culture and Value*, pod red. G. H. von Wrighta, we współpracy z H. Nymanem, przeł. P. Winch, Chicago 1980, s. 5.

flophouses" [bezsenne noce w kiepskich hotelikach], słuchowa jakość fragmentu byłaby znacząco osłabiona.

Po tych wersach, w każdym razie, przychodzi kolejny, dość niejednorodny dystych:

Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
[Zaułki dłużą się jak dowód żmudny
W intencji obłudnej]

w którym pierwszy dwunastozgłoskowy wers jest jak gdyby synkopowany przez zaledwie cztery główne akcenty tworzące silne odczucie rytmiczności, podczas gdy jego pogłos w krótkim, siedmiozgłoskowym wersie drugim ma tylko dwa akcenty. Syntaktycznie, dwuwiers tworzy zawieszenie – „streets” [„ulice”] są gramatycznie dopowiedzeniem do „streets” [„ulic”] z wersu czwartego. I znowu połączenia głosek „s’s” oraz „t’s” wytwarzają nieprzyjemny syk – syk, który zapowiada nierymowany i zbudowany bez efektów brzmieniowych wers „To lead you to an overwhelming question...” [„Dotarcia do pytania przytłaczającego...”], w którym wyraz „question” jest rozciągany o jedną dodatkową sylabę przez trzykropek, by dopełnić jambiczny pentametr. I wreszcie następuje absurdalnie pobrzękujący dwuwiers:

Oh, do not ask, "What is it?"
Let us go and make our visit.
[Och, nie pytaj: „Cóż my?”.
Pójdź, wizytę złożmy].

Standardowy tetrametr? Nawet tutaj coś wydaje się nie tak, ponieważ pierwszy wers jest zbudowany z krótkich sylab, wymaga zatem akcentu, by tak rzec, na znaku zapytania. Spójrzmy, jak cała strofa wspiera to wrażenie: zestawienie krótkich i długich wersów tworzy ukośne przejścia (np. „streets” – „retreats” – „hotels” czy „argument” – „intent” – „question”). Te ukosy z kolei stoją w sprzeczności z tym, co powinno tworzyć kołowy ruch od inicjalnego „Let us go” [„Pójdź”] do powtórzenia tej frazy.

Rozważmy teraz figuratywną konstrukcję tego fragmentu. Jesteśmy tak przyzwyczajeni do sławnej metafizycznej metafory, w której wieczorne niebo jest jak „etherized patient” [„chory pod eterem”], że skłonni jesteśmy zapominać, jak dziwne w rzeczywistości są te dwa wersy. Ponieważ zestawienie abstrakcyjnego „evening” [„wieczoru”] z frazą „spread out against the sky” [„rozpięty pod kopułą ciemną”] daje surrealne znaczenie, że czas może właściwie opanować przestrzeń – pogląd proto-Einsteinowski – i także pogląd, który staje się centralnym motywem utworu, w którym czas ma tak silny udział. Jeśli chodzi o słowo „etherized” [„pod eterem”], już Stephen Spender zauważył, że ten przymiotnik konotuje nie tylko środek znieczulający (eter), ale także słowo „ethereal” [eteryczny] – ulubiony przymiotnik romantycznej i prerafaelskiej poezji. „Połączenie szpitalnych i romantycznych

konotacji — pisze Spender — tworzy sugestią stanu zawieszanej świadomości „patient” [chorego] i przywołuje na myśl głowę marzyciela pełną nocnego nieba i gwiazd”⁴⁰. Oddźwięk wersu mógłby zostać zatem stracony, gdyby przeczytać go, powiedzmy, „Like a patient anaesthetized upon a table” [Jak chory pod znieczuleniem na stole] czy „numb upon a table” [bez czucia na stole].

Skupienie Eliota na znalezieniu precyzyjnie właściwego słowa może mieć swój początek we Flaubertowskim *mot juste*, którego znaczenie w literaturze zarówno Eliot, jak i Pound mogli rozpoznać po raz pierwszy dzięki nowatorskiemu esejowi Waltera Patera *Styl* z 1889 roku, w którym to *le mot juste* zostaje ekstatycznie zdefiniowane jako: „jedno jedyne słowo na określenie jednej rzeczy, jednej myśli, wśród mnóstwa podobnych terminów i słów, które mogłyby wystarczyć: oto problem stylu! — unikalne słowo, wyrażenie, zdanie, akapit, esej czy pieśń”⁴¹. Pound, jak zauważa Richard Sieburth, interpretował *mot juste* jako kategorię etyczną raczej niż jedynie zasadę estetyczną; dla niego „rzetelne słowo [...] było jedynie poważnym aspektem etycznym precyzyjnej definicji, co Pound później zwykł definiować politycznie jako Konfucjańskie *cheng ming*”⁴². Potencjalna tożsamość słowa i rzeczy, która jest podstawą Poundowskiego rozumienia ideogramu, została zdemistyfikowana przez poststrukturalnych teoretyków, ale także przed nimi przez Wittgensteina; znakomitą krytykę doktryny ideogramu Pounda-Fenollosy przeprowadził brazylijski poeta konkretny Haroldo de Campos w swojej książce *Ideograma*. Ale co jest tutaj ważne, Eliot dostrzegł wcześniej, że słowa i frazy składające się na dany wiersz muszą funkcjonować racjonalnie w obrębie słownej konstrukcji. Zatem słowo „restless” odsyła nie tylko do tego, co poza wierszem, ale także do słowa „restaurants” z następnego wersu.

Flaubert podpowiada trafny kontekst dla *Prufrocka* w inny jeszcze sposób. Zastanawiając się nad bohaterem *Szkoły uczuć*, Eliot zauważa:

Frédéric Moreau [...] tworzony jest częściowo przez definicje negatywne, wyłaniające się z wielkiej liczby obserwacji. Nie można go wyizolować od otoczenia; choć w pewien sposób otoczenie to można by uogólnić, mimo że charakter samego świata i ta postać złożone są z wielkiej liczby poszczególnych faktów ze świata rzeczywistego. W oderwaniu od tego świata postać by się rozplynęła⁴³.

Jak odnotował Spender, to doskonały opis samego *Prufrocka*. Często uważano, że to najciekawszy z dramatycznych monologów Eliota — wypowiedziany przez możliwą do zidentyfikowania „personę”, jak zwykliśmy nazywać tego typu dramatyczny podmiot. A jednak — symptomy fizjologiczne

⁴⁰ S. Spender, *Eliot*, London 1975, s. 41–42.

⁴¹ [W. Pater, *Styl*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2009 nr 9/10, s. 124 — przyp. tłum.].

⁴² R. Sieburth, *Instigations: Ezra Pound and Rerry de Gourmont*, Cambridge 1978, s. 102.

⁴³ [T. S. Eliot, *Szkice literackie*, przeł. H. Pręczkowska, Warszawa 1963, s. 25–26 — przyp. tłum.].

podpowiadają, że jest to starzejący się człowiek („I grow old ... I grow old”⁴⁴), ale kiedy czytelnik myśli, że potrafi przypisać kolejne kwestie nadętemu i pruderyjnemu człowiekowi w pewnym wieku, który nazywa się J. Alfred Prufrock, pojawia się fragment, który brzmi jak głos samego poety, który w roku 1911 miał dwadzieścia trzy lata. Na przykład:

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?⁴⁵

Charles Altieri wyłożył rzecz doskonale w eseju o *Symboliste subject* Eliota: „Daleko tu do podtrzymywania dystansu pomiędzy autorem i bohaterem, ale równie daleko do upierania się, że możliwa jest identyfikacja pomiędzy bohaterem i autorem” – zatem: „znajdujemy się wobec zapisu wrażliwości tak płynnej i nieuchwytniej, że tworzy klasyczny dystans koniecznym, by jednocześnie czynić go bezsilnym”⁴⁶. Tu zaznaczają się „definicje negatywne, wyłaniające się z wielkiej liczby obserwacji”, o których mówił Eliot, przyglądając się *Szkole uczuć*. Prufrock nie może żyć oddzielony zarówno od poety, który go wymyślił, jak i własnego otoczenia (od „Streets that follow like a tedious argument / Of insidious intent”⁴⁷). Zaimki „you and I” z pierwszego wersu, z tej perspektywy, nie są tylko jakąś binarną opozycją – Ja kontra maska, *id* kontra *ego* – przez lata zresztą uznawaną za centralną dla poematu. Perspektywa w utworze, jak w kubistycznych obrazach, których później – co wielokrotnie deklarował – Eliot nie lubił, jest niestabilna, wielokrotnie zmieniana, dająca nam zwielokrotniony i często sprzeczny obraz podmiotu. Nie potrzebujemy nawet epigrafu z *Piekieła* Dantego, by styl *Prufrocka* uznać za niestabilny i pełen dyslokacji – ta niestabilność jest dostrzegalna zarówno na słuchowym i wizualnym, jak i semantycznym poziomie; nie jest zaś, ściśle mówiąc, właściwością wiersza wolnego. By zacytować samego Eliota: „cień jakiegoś prostego metrum ukrywać się będzie w zapleczu nawet najbardziej «wolnego» wiersza, by groźnie postąpić naprzód, gdy tylko zdrzemniemy się na chwilę, i cofać się w momencie naszego przebudzenia”⁴⁸.

Składnia *Prufrocka*, jak łatwo możemy zauważyć od samego początku, jest rozpoznawalna dzięki swej strukturze dźwiękowej. *Prufrock* nie jest ani psychologicznie koherentnym monologiem, ani kolażem (jak *Ziemia jałowa*), w którym radykalne parataksy rządzą strukturą. Nie daje się także język

⁴⁴ [„Starzeję się... Starzeję się” – przeł. A. Pomorski: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres...*, s. 12 – przyp. tłum.].

⁴⁵ [„Powiedzieć, że o zmierzchu szedłem zaułkami, / Śledząc dym z fajek mężczyzn, co samotnie / W koszuli wychylali się z okien swych mieszkań?” – przeł. A. Pomorski: tamże, s. 12 – przyp. tłum.].

⁴⁶ Ch. Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*, New York 1989, s. 149.

⁴⁷ [„Zaułki dłużą się jak dowód żmudny / W intencji obłudnej” – przeł. A. Pomorski: tamże, s. 7 – przyp. tłum.].

⁴⁸ [T. S. Eliot, *Szkice krytyczne*, przeł. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 151 – przyp. tłum.].

poematu opisać jako „strumień świadomości” podmiotu lirycznego, ponieważ ten termin, jak też pojęcie stosowane zamiennie – „monolog wewnętrzny”, może jedynie odnosić się ściśle do tego typu wolnych asocjacji, z jakich skonstruowane są Joyce’owskie postaci Stephena Dedalusa i Leopolda Blooma. Natomiast Prufrock jest nie więcej niż tym, co Hugh Kelner nazwał „strefą świadomości”⁴⁹, choć i ten termin nie całkiem ściśle oddaje alogiczność, w rytm której neurotyczne pytania „Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?”⁵⁰ prowadzą do głęboko ironicznej intuicji końcowej tercyny: „We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with sea-weed red and brown / Till human voices wake us, and we drown”⁵¹. Ostateczny efekt tego zakończenia jest dobrze widoczny: skoro w samym poemacie ludzki głos nigdy „nie budzi”, wobec tego „pałac wodnic” odsyła metonimicznie do wcześniejszych obrazów – pokoi, w których „the women come and go” [„panie w salonie”], jak i do „music from a farther room” [„w dalszym pokoju muzyki”], która tłumi „voices dying with a dying fall” [„głos zamierający, ginący”]⁵².

Składnia *Prufrocka* jest opisywana przez to, co Brian Reed – pisząc o składni Harta Crane’a – trafnie nazwał „osłabioną hipotaksą”, to znaczy zdaniem z „delikatnie połączonymi” członami składniowymi i frazami, „połączanymi pewnym stosunkiem zależności wobec innych elementów”, ale z połączeniami zamazanymi, „powstrzymującymi tworzenie się zrozumiałych, klarownych większych całości”⁵³. Taka *faux*-hipotaksa, dowodzi Reed, miała zostać – w bardziej skrajnych formach – charakterystycznym elementem stylu Johna Ashbery’ego i Roberta Creeley’a, Toma Rawortha i Lyn Hejinian – a żadne z nich, możemy dodać, nie wskazywało na Eliota jako swojego prekursora. *Śpiew miłosny J. Alfreda Prufrocka* zatem ujawnia się jako ciekawa anomalia. Złożony perspektywizm poematu ma więcej wspólnego z kubizmem i surrealizmem niż z ironicznym, wciąż w zasadzie naturalistycznym poetyckim stylem Hardy’ego czy Robinsona, którzy go poprzedzają; także mało ma wspólnego z bardziej uporządkowanym sekwencyjno-asocjacyjnie stylem takich późnomodernistycznych poetów jak Randall Jarrell czy Elizabeth Bishop. To, co J. C. Mays trafnie nazwał „kontrapunktowanymi zaimkami” wiersza („ja”, „ty”, „my”), połączone ze „skłonnością do takich obrazów jak mgła wyrażana jako kot, by oderwać się od przedmiotu i oddać niekontrolowanemu życiu ich samych”⁵⁴, ostre napięcia i tonowane przejścia, zestawienia rytmów mowy potocznej z fragmentami w językach obcych oraz szczególnie wysuwanie na plan pierwszy brzmienia i ciszy

⁴⁹ H. Kenner, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, New York 1959, s. 40.

⁵⁰ [„Przedziałek śmiałyby zrobić z tyłu? Brzoskwini zjeść owoc cały?” – przeł. A. Pomorski: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres...*, s. 12 – przyp. tłum.].

⁵¹ [„W pałacu wodnic wiek strawimy cały / W rudobrunatnym morskocynie na skroni: / Głos ludzki, budząc, pograży nas w toni” – przeł. A. Pomorski: tamże – przyp. tłum.].

⁵² [Przeł. A. Pomorski: tamże, s. 8–9 – przyp. tłum.].

⁵³ B. Reed, *Hart Crane’s Victrola*, „Modernism/Modernity” 2000, nr 7, s. 387.

⁵⁴ J. C. Mays, *Early Poems from „Prufrock” to „Gerontion”*, [w:] *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, red. A. David Moody, Cambridge 1994, s. 111.

(zaznaczone przez wizualny układ poematu) – wszystko to wiąże *Prufrocka* z konstrukcjonistycznymi poglądami „defamiliaryzacji”, używania języka jako aktywnego kompozycyjnego czynnika, pobudzania czytelnika do uczestniczenia w procesie konstrukcji.

W końcu, jest jeszcze Eliotowski szczególnie rodzaj urbanizmu, świadomość proletariackiego życia, pochodząca bez wątpienia, przynajmniej w części od Baudelaire’a, lecz całkiem nowa na angloamerykańskiej scenie literackiej. „Czy muszę wyjaśniać młodym czytelnikom – George Oppen pytał swoją córkę w liście z 1962 roku – że pierwszy szok w zetknięciu z takimi «damp souls of housemaids» [«wapory służaczowskich dusz»]⁵⁵ i innymi podobnymi wersami nie brał się z pobieżnego potraktowania służby jako ludzi, ale z faktu, że on ich w ogóle dostrzegł?”⁵⁶. Chodzi o *Ranek przy oknie* Eliota: Oppen ma na myśli to, że lekceważenie, przynajmniej w jego lewicowych kręgach, metafor Eliota jako snobistycznie traktujących niższe klasy społeczne, nie bierze pod uwagę faktu, że sam akt pisanie o „damp souls of housemaids / Sprouting despondently at area gates” [„waporach służaczowskich dusz / Zakorzenionych u kuchennych schodów”] był w tym czasie i miejscu czymś rewolucyjnym.

Oppen, w każdym razie, uświadamia nam, że Eliotowskie zarazem precyzyjne i surrealne miejskie obrazy zapowiadają poetyckie krajobrazy miasta Franka O’Hary czy Rona Sillimana, ale też sławny poemat samego Oppena napisany w roku 1968 – *Of Being Numerous*. Na przykład fraza „Sawdust restaurants with oyster-shells” [„podrzędne hoteliki i knajpy po drodze”] jest niezwykle obrazowa; redukcja seksualnie obciążonej „oyster” [ostrygi] do zwykłej „shell” [muszelki] jest komplikowana przez paragram „sawdust” [rozsypujące się] – część „saw” wydobywa kwestie zarazem widzenia i pęknięcia, które przenikają cały ten poemat. Jak w przypadku mieszkańca miasta u Oppena, tak i w *Prufrocku* poeta nigdy nie stoi na zewnątrz samego poetyckiego dyskursu. W przeciwieństwie do anonimowej kobiety, która „settling a pillow by her head” [„moszcząc poduszkę pod głową”], obstaje przy tym, że „That is not what I meant at all. / That is not it, at all” [„To nie to, o co mi szło. / Nie to, daję słowo”] – Prufrock wydaje się niezdolny do postawienia na cokolwiek i do wypowiedzenia tego, co „ma na myśli”. Poeta nie potrafi, innymi słowy, zinterpretować sytuacji, którą opisuje tak plastycznie. „Osiągnąć samoświadomość – zauważa Altieri – to odnaleźć siebie ograniczonego do dialogu z czyjąś projekcją innego, jednocześnie jako część czyjejś subiektywności i jednocześnie zdestabilizowanego”⁵⁷. „Are these ideas right or wrong?” [„Czy słusznie, czy niesłusznie?”] pyta młody człowiek w *Portrecie damy*, zapisując tylko: „the smell of hyacinths across the garden / Recalling things that other people have desired” [„w zapachu hiacyntów przez ogród otwarty / Płynąc, budzi coś

⁵⁵ [Z wiersza *Ranek przy oknie*, przeł. A. Pomorski: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres...*, s. 23 – przyp. tłum.].

⁵⁶ G. Oppen, *The Selected Letters*, pod red. R. Blau DuPlessis, Durham 1992, s. 58.

⁵⁷ Ch. Altieri, dz. cyt., s. 196.

z tego, czego pragną ludzie”]⁵⁸. W tym radykalnie modernistycznym utworze pytanie „And should I have the right to smile?” [„Czy mnie uśmiechać się wypada?”]⁵⁹ pozostaje bez odpowiedzi.

Eliot wynalazł pojęcie obiektywny korelat, aby opisać poetyckie zawieszenie sprzecznych kwestii oraz głosowe rejestry, które zaczynają się liczyć w wierszach takich jak *Prufrock*. Jednak w jego wczesnych wierszach te dialogujące elementy zostają zawieszone w sposób, który oznacza wyraźne zerwanie z dominującą poetyką tego czasu. Co więcej, gdy wiosną 1914 roku w Londynie Conrad Aiken od razu polubił *Prufrocka*, Harold Monroe – redaktor „nowoczesnego” pisma „Poetry and Drama” ogłosił go utworem „całkowicie obłąkanym”⁶⁰; a gdy *Prufrock* ostatecznie ukazał się w wersji książkowej w 1917 roku, anonimowy recenzent „Times Literary Supplement” oznajmiał: „Poglądy Pana Eliota na poezję wydają się czysto analityczne [...] nieczułe na prawdziwy przypływ uczuć. Nawet na tej podstawie poeta pozostaje niewyraźny, jego «wiersze» z trudnością dają się czytać z jakąkolwiek korzyścią”⁶¹.

Oczywiście *Prufrock* miał wkrótce zostać sławnym modernistycznym poematem, jednak nowokrytyczna klasyka lat 50., kiedy utwór był studiowany w szkołach w całym kraju, nie jest nasza. Co było kiedyś wychwalane jako pikantny autoportret nader wykwintnego młodego człowieka, prude-ryjnego, samoświadomego, ale bezsilnego w obliczu swoich ukrytych pragnień, teraz budzi podziw raczej ze względu na swe słowne niż psychologiczne konfiguracje, akcentując wyznanie naszych czasów – za Bernsteinem: „wiersz wypowiedziany w jakikolwiek inny sposób nie jest wierszem. [...] «sztuka» jest zaprzeczeniem «realizmu» z jego usiłowaniem przedstawienia niezapośredniczonego doświadczenia rzeczywistości albo «zewnątrznego» świata natury czy «wewnętrznego» świata umysłu”⁶². To przypomina sławną wypowiedź Eliota: „poeta posiada nie jakąś osobowość do wyrażania, ale swoisty ośrodek, który osobowością nie jest, lecz tylko ośrodkiem i gdzie wyrażenia i przeżycia łączą się sposobami osobliwymi i nieprzewidywanymi”⁶³ [...].

⁵⁸ [Przeł. A. Pomorski: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres...*, s. 16 – przyp. tłum.]

⁵⁹ [Przeł. A. Pomorski: tamże, s. 17 – przyp. tłum.]

⁶⁰ Por. L. Gordon, *T. S. Eliot: An Imperfect Life*, New York 1999, s. 68.

⁶¹ [bn], „Times Literary Supplement” 1917 z dn. 21 czerwca.

⁶² Charles Bernstein, *A Poetics*, Cambridge 1992, s. 16 i 9.

⁶³ [Thomas Stearns Eliot, *Kto to jest klasyk...*, s. 31.]

Summary

Marjorie Perloff

translated by Tomasz Cieślak-Sokołowski

The Avant-Garde Eliot

The author of the article describes a mode of twentieth century poetry for which the key concept is that of *constructivism* — the specific understanding that language is itself a field of meaning-making. In the successive parts of her paper, Marjorie Perloff ponders on Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock* with special regard to his actual literary *practice*. The poetic mode of instability and dislocation, the poetics of indeterminacy — she tries to convince us — are to become, in their more extreme forms, the characteristic mode of such contemporary poets as John Ashbery, Robert Creeley, Lyn Hejinian and Charles Bernstein.